

Strates de l'intimité	Fonctions de la vie	Actions du naufragé
VITALITÉ	Pseudopode (Nature)	Effort
AME	Pied (Culture)	Gestes
ESPRIT	Vélo (Civilisation)	Idées

Nous sommes actuellement en état de confirmer le caractère englobant et extrêmement riche de la métaphore du naufrage. Non seulement elle structure d'une manière dramatique et visuelle les enjeux fondamentaux de la notion de vie chez Ortega, mais aussi toute sa théorie de la culture et de la subjectivité. Bien plus, le naufrage comme métaphore, c'est la mise en jeu ostensible du risque d'une auto-destruction : celle de la vie elle-même, dépourvue déjà de toute métaphore. Il suffit de réfléchir aux origines étymologiques du mot « métaphore » et du mot « naufrage ». Tandis que le premier fait allusion à un transport, à une transposition (*mêtaphora*), d'un mot littéral vers un mot figuré, ou dans autre vocabulaire, d'un domaine source vers un domaine cible ; le deuxième mot fait référence à la brisure (*frangere*) d'un navire (*navis*). Sans aucune volonté de faire un jeu de mots, on pourrait dire que le naufrage comme métaphore signifie littéralement la brisure d'un transport vital qui est pourtant réalisé. En partie ou totalement ? Quoi qu'il en soit, la vie arrive à créer de la culture en dépit et grâce au naufrage de la culture. Toute culture digne de ce mot doit passer par ce défi-là, mais en même temps toute culture fait naufrage si elle n'est pas toujours en contact avec la vie radicale, cette « source » (*hontanar*) d'où jaillissent les énergies les plus profondes de la vie.

Les classiques nous avaient donné des modèles, mais à force de le répéter mécaniquement on avait perdu, et le contact avec notre temps, et le fait qu'ils avaient été, eux-mêmes, des naufragés. Un des auteurs classiques les plus proches de nous, Goethe, « s'habitua à flotter sur la vie — oublia qu'il était un naufragé. Maintes activités qui, chez lui, relevaient du destin, dégénérent en hobbies »<sup>49</sup>. Apparemment son

49 « Pidiendo un Goethe desde dentro », in GD, p. 42, et quelques pages avant, p. 16, il avait soutenu que les classiques devaient se présenter devant un jury de naufragés. Alors les classiques devant les classiques ? Par ailleurs, l'urgence et l'importance de la traduction de nos classiques anciens s'expliquait, pour Ortega, non pas

« bien dire », son style si délicat et équilibré, une fois installé agréablement à Weimar, ne lui avait pas suffi à se sauver du naufrage. Trop de facilités dans sa vie, un manque d'acceptation de son propre destin. Mais, en fait, son « bien dire » s'était exprimé le plus intensément possible au moment où il sentait basculer sa vie. Étrange paradoxe, celui d'un naufrage qui ne s'accomplit qu'au moment où tout était calme, celui d'une expression qui arrive à son apothéose au moment où elle vacille sur ses jambes, près de l'abîme.

Rome, et cette Espagne officielle si décriée par Ortega, avaient navigué dans les eaux troubles de la décadence et du scepticisme de pacotille (*chabacano*), et avaient fini par être englouties, soit — comme l'Empire romain — dans la vanité et l'excès d'une complaisance sans bornes, soit — comme l'Empire hispanique — dans le dogmatisme le plus sclérosé. Mais quelques débris, quelques épaves de ces naufrages demeuraient encore sur nos côtes. En effet, « à la fin de la civilisation antique, lorsque tout avait échoué et succombé, la seule chose qui demeura vivace, flottant sur ce gigantesque océan de choses détruites, fut le « bien dire » (*bien hablar*) — la Rhétorique »<sup>50</sup>. De nouveau, la boucle est bouclée. A force de *dire* qu'on n'était pas des naufragés on avait péri, et, en dépit de tout cela, c'était le *dire*, le « *bien hablar* », lui-même, qui avait pu se préserver du naufrage. Son renouvellement pouvait-il nous éviter un autre naufrage ?

parce qu'ils étaient des modèles pour nous, mais parce qu'ils étaient eux-mêmes des naufragés. « *Porque ahora no se trataría de verter a nuestros idiomas del día las obras que valieron como modelos en su género, sino todas, indiferentemente. Nos interesan, nos importan -repito- como errores, no como maestros. No tenemos apenas que aprender de ellos por lo que dijeron, pensaron, cantaron, sino simplemente porque fueron, porque existieron, porque, pobres hombres como nosotros, bracearon desesperadamente como nosotros en el perenne naufragio del vivir* ». Mbibl, p. 450.

50 « En torno al « Coloquio de Darmstadt. 1951 », 1953, (in MT, p. 121. A noter que c'est la définition du romain hispanique Quintilien : « *la rhétorique est l'art de bien dire* » (*rhétoricien esse bene dicendi scientiam*), in *Institution oratoire*, trad. C.V. Ouizille, tome 1, Packoucke, p. 314-315. Gorgias, Aristote et Cicéron insistaient plus sur l'idée de persuasion. Quintilien conduit la rhétorique en direction des Belles Lettres, et l'éloigne de la politique. Il faut dire que son époque historique, sous l'Empire, n'était pas la même que celle des trois autres auteurs.

Mais en quoi la Rhétorique pouvait-elle représenter quelque chose de ferme et d'inébranlable ? Serait-il vrai qu'elle était la vie de la culture, de notre culture, cette expressivité du langage si proche de la vie fondamentale ? La deuxième question interpelle et donne une réponse partielle à la première question. Une dimension nourricière de la vie, en société, permettait de jouer un rôle de charnière entre les impulsions et désirs de l'homme, et ses activités techniques, au sens large du mot<sup>51</sup>. Elle permettait de joindre la persuasion, et donc la création de certitudes et de modèles, à la beauté d'une vérité sinon exacte, au moins probable. Mais grâce à quoi ? Quel était l'outil essentiel de la rhétorique ? Quel était l'élément clé de cette jointure langagière qui embrassait en même temps l'énergie impulsive, l'expressivité et l'instrumentalité ? Il est indéniable que c'est la métaphore qui est au cœur du dispositif rhétorique. Non seulement c'est toute l'histoire de la discipline rhétorique qui le prouve, mais aussi l'œuvre d'Ortega, elle-même. La métaphore du naufrage nous ramène ainsi à la métaphore selon Ortega.

51 Visiblement, une brisure s'était produite historiquement, mais Ortega en était-il conscient ou croyait-il encore aux pouvoirs éternels d'une rhétorique renouvelée ou ressuscitée ? On a l'impression que Francisco José Martín, plus optimiste qu'Ortega, croit à une continuité, en quelque sorte non historique, d'une « tradition latine et humaniste », ce qui n'est pas le cas du groupe autour de Fumaroli qui démontre le déclin de la rhétorique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, au moment justement où Ortega étudiait au collège de jésuites de Miraflores de El Palo, à Malaga... Voir à ce sujet le livre de Martín, ci-dessus cité, et le texte d'Antoine Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (1875-1900) », (in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, PUF, 1999), pp. 1215-1250. Compagnon souligne le rôle joué par Renan et Compayré dans le banissement de la discipline rhétorique dans l'école française, et leurs critiques du formalisme vide des jésuites... Ortega y avait pratiqué les exercices rhétoriques (« *La retórica la tenemos repasada una porción de veces, por lo que sacaremos bastante fruto, puesto que damos mucha importancia a la práctica literaria componiendo continuamente ejercicios tanto en verso como en prosa* », lettre de 1896), et avait même songé à passer le concours de rhétorique, mais : « *Hace algunos meses que mi idea hacer oposiciones a Retórica venía flaqueando* », lettre de 1902. Ortega, (grâce à ses lectures de Renan, un de ses auteurs préférés de jeunesse ?), avait pris ses distances par rapport à cette discipline, et surtout par rapport à l'Église catholique et aux jésuites : « *esos barbarotes, ignorantes y fantasiosos jesuitas* », lettre de 1905. Consulter sur ce point : *Cartas de un joven español*, dorénavant : CJE, pp. 63, 93 et 329.

### 3. La prolongation mécanique et le mime : la théorie de la métaphore chez Ortega.

La contribution d'Ortega à une théorie sur la métaphore est loin d'être une simple anecdote. Certes, elle n'est pas une théorie en soi-même, dûment structurée et développée, mais plutôt une série de percées spéculatives qui cheminent parallèlement à la mise en pratique d'un style propre, qui est d'ailleurs redevable à certains égards d'une utilisation originale de la métaphore. Il s'agit d'un itinéraire lacunaire mais riche d'enseignements quant à la manière dont il crée des métaphores. « Théorie » et « pratique » vont de pair, même si la circularité n'est pas totale ni explicite. Deux articles s'en dégagent : « L'essai d'esthétique à la manière d'une préface », publié en 1914, et « Les deux grandes métaphores », publié en 1924<sup>52</sup>. Si l'article de jeunesse vise à établir la spécificité de l'art, ce qu'il appelle son « irréalisation », qui est en fin de compte le style, l'article des années vingt, contemporain de nos deux textes précédents, essaie de justifier l'usage de la métaphore dans le discours philosophique moyennant l'affirmation du caractère scientifique d'un tel outil verbal. Regardons de plus près tout cela<sup>53</sup>.

52 « Ensayo de estética a manera de prólogo », (in *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. Espasa-Calpe, col. Austral), dorénavant : Eemp, pp. 139-162. « Las dos grandes metáforas », (in *El espectador*, tome IV), dorénavant : Gmet, pp. 199-215. C'est Julián Marías, en 1960, qui avait attiré l'attention sur la présence d'une conférence à Buenos Aires, en 1916, sous le titre de « Las tres grandes metáforas », sur laquelle s'était basé Ortega pour le texte de 1924. Selon la première métaphore sur la connaissance, l'âme serait une tablette de cire ; selon la deuxième le monde serait contenu dans la conscience, comme la liqueur dans un verre ; et, enfin, selon la troisième métaphore, celle d'Ortega, le monde et la conscience sont deux divinités jumelles, Castor et Pollux, les *Dei consentes*. Le modèle n'est plus celui de l'impression, ni celui de la réception, mais celui de la création continue : de même que les jumeaux, conscience et monde naissent et meurent en même temps. Voir à ce sujet le livre de Marías, *Ortega y Castor y Pollux*, pp. 272-282. Etant donné que les citations de Marías, p. 280, n'apparaissent pas dans la neuvième leçon de Buenos Aires, publiée ultérieurement par J.L. Molinuevo sous le titre de *Meditación de nuestro tiempo (Las conferencias de Buenos Aires; 1916 y 1928)*, FCE, 1996, 158-172), faudrait-il en conclure que le texte d'Ortega appartenant aux *Anales de la Institución Cultural Española*, Buenos Aires, 1947, qui est celui consulté par Marías, est plus étendu que le manuscrit à partir duquel Molinuevo a établi son édition ?

53 Le concept de « irréalisation » a provoqué des équivoques. L'irréel de l'art n'est pas quelque chose qui n'existerait pas, mais

Dans la préface aux poèmes de Moreno Villa, Ortega défendait l'idée d'une sphère inaccessible aux dualités cognitives comme l'image ou le concept : l'intimité. La différence entre le « Il marche » et le « Je marche », que l'on avait vu exploitée plus tard en 1924, sert ici, au moment de la parution de son premier livre, à justifier le concept d'« exécution » (*ejecución*). L'intimité est cette « présence absolue » qui nous fait saisir de l'intérieur une dimension quelconque de la vie, que ce soit une pensée, une image ou un souvenir. Quand je marche, je « vois » mon marcher en train de s'accomplir, *ejecutándose*. L'objet esthétique a la particularité d'être « une intimité en tant que telle — c'est tout, en tant que moi ». Cela ne veut pas dire qu'il soit une projection ou un déguisement du moi, ce qui nous ferait tomber dans un subjectivisme artistique, mais une sphère où il n'y a plus de séparation entre l'objet connu et le sujet connaisseur. La cellule de base de cette étrange procédure, la « cellule belle », comme l'appelle Ortega, c'est la métaphore. Elle nous permet d'avoir conscience d'une non-identité entre, par exemple, un cyprès et une flamme, et en même temps de *sentir* une identité entre ces deux termes, ce qui provoque une transparence fluide dans ce « lieu sentimental » qui est celui de la métaphore<sup>54</sup>.

Cette intimité qu'est la vie contemplée de l'intérieur, quoique déployée en quelque sorte à l'extérieur, est justement un objet difficile à saisir par l'entendement. La psychologie et la littérature montrent bien à quel point les concepts sont insuffisants au moment de l'explicitation des sentiments ou des affects. Deux fonctions de la métaphore sont ainsi mises en relief par Ortega, dans son article de 1924 : la connaissance des objets difficiles et l'expression de l'âme. Grâce à la première, la métaphore devient « un supplément à notre

---

un réel à l'état virtuel. Voir à ce sujet, l'article de Bousño ci-dessus mentionné. Il faut dire, par ailleurs, que l'objectif de l'article de 1924 n'est pas atteint car il a beau expliquer les deux fonctions de la métaphore, il n'arrive pas à justifier pourquoi la philosophie aurait besoin d'elle.

54 Cela va à l'encontre du principe d'analogie et de ressemblance, alors que les métaphores ortéguiennes ne violent pas toujours ces principes. La métaphore du cyprès comme flamme est tirée par Ortega d'un poème en catalan de López Picó : « *e com l'espectre d'una flama morta* ». A signaler qu'elle n'est pas au sens strict une métaphore, mais une comparaison, ce que Lázaro Carreter, dans l'article ci-dessus mentionné, avait déjà remarqué. Cela n'empêche pas Ortega de la traiter d'une manière phénoménologique, en un bloc, comme s'il s'agissait d'une métaphore, « *ciprés-espectro de una llama* ».

bras de l'intellect », et grâce à la seconde une pantomime de l'âme un peu plus codifiée que le geste. Ce supplément représente, dans le domaine de la logique, — nous dit-il — « la canne à pêche ou le fusil ». Quant à la métaphore comme moyen d'expression, elle est proche du clown car — dit-il — ce sont les deux choses qu'on ne prend pas au sérieux<sup>55</sup>. L'aspect utilitaire de la métaphore nous rapproche de ce qui est loin, alors que l'aspect expressif peut nous éloigner de ce qui est proche. Nommer quelque chose dans le firmament un « trou noir » nous permet de nous expliquer un phénomène fuyant et assez incompréhensible, même s'il n'a pas tous les traits d'un « trou » et d'un objet « noir ». A l'inverse, si je dis que le chat du voisin est le « tigre » de notre ville, c'est parce que certainement je veux me moquer de son chat et de lui-même, bref, j'ironise en m'éloignant de cet animal si proche pour l'homme qui est le chat. La métaphore, comme le naufragé, c'est un clown obligé d'être malin.

Faire d'un gant une gourde quand on n'a pas de quoi boire de l'eau de pluie tombée, c'est avoir une idée presque immédiate sous la contrainte d'un besoin. Les deux objets sont en cuir et sont constitués d'un creux, sauf que le premier sert à chauffer la main et le deuxième à boire<sup>56</sup>. Une métaphore, c'est faire d'un cyprès une flamme, ou comme le dit Ortega en jouant avec les mots : *dar gato por liebre*<sup>57</sup>. Le lecteur s'attendait à manger un lièvre alors qu'il mange à son insu un chat. Bref, on a dupé quelqu'un. Par ailleurs, si nous regardions un naufragé faire des gestes à la recherche d'un secours, en faisant abstraction de son état, nous aurions l'impression d'être face à un clown. Ici, comme dans un effet de miroir, c'est la spontanéité qui prime et non l'agencement des moyens en vue d'un objectif, comme dans le cas du gant devenu gourde.

Si on extrapolait les images de locomotion apportées par Ortega dans « Biologie et pédagogie », on pourrait préciser que la métaphore, plutôt qu'une canne à pêche, est une

---

55 « *Entre las cosas más raras del mundo se cuentan las metáforas. Todas las demás cosas y seres exigen de nosotros que los tomemos en serio ; sólo las metáforas y los payasos nos piden lo contrario* ». In MTM, p. 158.

56 Nous insistons sur cette idée de « creux » car pour Ortega la fusion du thème et du phore dans la métaphore, en l'occurrence, du cyprès et de la flamme, se produit grâce à un « moule idéal » du premier où se glisse la substance matérielle du second terme.

57 « *Góngora* », O.C.

béquille, c'est-à-dire quelque chose d'intermédiaire entre le pied et le vélo puisqu'elle a une fonction de « remplacement » par rapport à l'impuissance du concept, mais aussi de complément car elle nous permet par exemple d'atteindre des objets qui ne sont pas à la portée des bras. La béquille a une certaine historicité et une autonomie qui manque au pied, tout en étant moins efficace que le vélo. Mais la métaphore, de par sa nature amphibie, à mi-chemin entre le concept et la vision, en tant que pantomime de l'âme est proche de la queue d'un lézard. Elle peut être mutilée d'une manière réflexe pour échapper à un danger et être remplacée par une autre quelques temps après. Entre le pseudopode, trop fluide, et le pied, trop autonome et stable, la queue du lézard, qui est la métaphore, montre sa plasticité et son rire à n'importe quel type de... naufrage. Si la béquille pouvait faire croire, dans ses variations les plus sophistiquées, à un bras mécanique presque naturel, la queue du lézard remplaçait et régénèrerait spontanément ce qui n'était plus présent, mais d'une manière un peu mécanique et répétitive.

Ortega, en suivant le sillage de Nietzsche, établissait ailleurs une distinction entre le concept, « pensée frappée », monnaie qui a une valeur précise, mais pas forcément énorme, et la vision, pensée non frappée, bijou qui coûte beaucoup mais dont la valeur est incertaine<sup>58</sup>. Le concept est délimité par un contour (*terminus, oros*), tandis que la vision implique un champ indéfini. On peut emprunter un concept, pas une vision. La métaphore serait dans ce sens-là une monnaie jadis frappée mais dont l'usure aurait créé des couleurs et des figures aussi belles que dans la réalité impayable. Elle a des contours modulables, et on peut s'en imprégner. La métaphore : une monnaie de numismatique, une béquille qui se remplace facilement comme une queue de lézard. Mais, quelle est au juste sa valeur de vérité, si elle en a ? N'aurait-elle, en dépit de ses capacités expressives et cognitives, une fluidité excessive capable de nous fourvoyer ? Son élasticité, capable d'embrasser les extrêmes, n'entraînerait-elle pas une capacité à glisser incessamment sans *jamais prendre pied* sur le terrain délimité du concept ? Bref, la métaphore du naufrage, ne serait-elle pas la métaphore du naufrage de la métaphore ?

<sup>58</sup> Voir IPL, p. 57. Ortega y insiste sur le caractère mécanique du concept : « *El concepto (...) consiste exclusivamente en su definición. Es esa serie de « notas », de ingredientes que la definición me exhibe como las piezas de una máquina* ». L'intuition remarque quelques éléments de ce qui est vu, puis le concept fait un extrait, fait abstraction à partir de ces traits distinctifs.

Une piste permettant de jeter une lumière sur ces problèmes nous est fourni par les cours de 1915-1916 intitulés *Recherches psychologiques*. Ortega, en s'appuyant sur les idées de Meinong, fait la distinction entre les actes primaires, où le rayon de l'esprit se dirige vers un seul objet, et les actes secondaires, où les rayons de l'esprit sont dirigés vers deux objets en même temps<sup>59</sup>. Le jugement fait partie de ces derniers actes. Si je dis : « Les lumières sont éteintes », cela veut dire que je crois que les lumières sont *effectivement* éteintes. Le jugement sera vrai si c'est le cas, et faux si ce n'est pas le cas. La croyance, « c'est déclarer que ce qui est cru vit par soi-même indépendamment de mon acte de croyance » (p. 133). Croire que quelque chose effectivement est comme cela, est un acte *ejecutivo*, puisque de même que l'œil voit la couleur, la croyance *voit* que cette couleur *est*. Par contre, si je dis « Si maintenant j'éteins les lumières on sera dans le noir », cela ne peut être ni vrai ni faux, c'est vraisemblable (*verosímil*). C'est une « assomption » (*Annahmen*, dans le langage de Meinong), c'est-à-dire « l'ombre d'un jugement, le creux d'un jugement, un jugement neutralisé, dénaturé » (ibid.). Il me semble qu'on n'a pas suffisamment exploité cette découverte conjointe d'Ortega et Meinong en ce qui concerne la place de la métaphore. Je propose de dire que celle-ci est en fait *le creux d'un concept, un acte non pleinement ejecutivo*, à l'intersection des actes primaires et secondaires. Regardons le tableau 2 :

Fonctions de la vie	Outils cognoscitifs (Actes primaires) (Actes secondaires)	Exemples
Pseudopode	VISION	La vision du cheval
Lézard	MÉTAPHORE ASSOMPTION	Mon Pégase Si mon
Pied	Béquille MÉTAPHORE ASSOMPTION	(Mon cheval est un Pégase) cheval s'enfuyait...
Vélo	CONCEPT JUGEMENT	Le cheval Mon cheval est blanc

<sup>59</sup> La perception, l'imagination et la mention font partie des actes primaires. Voir *Investigaciones psicológicas*, n° 20, dorénavant : IP, p. 102.

Aussi bien la métaphore (« Pégase ») que l'assomption (« Si le cheval s'enfuyait... ») créent une irréalité, ou plutôt une réalité virtuelle éloignée de ce qui est *ejecutivo*. Tout d'abord, cette irréalité est — point décisif — le germe d'une fiction. Deuxièmement, elle crée une distance qui est susceptible d'être la source d'une ironie. Tout comme l'assomption, la métaphore n'est ni vraie ni fausse, elle est la vraisemblance non pas d'un jugement, mais d'un concept. Si je dis que mon cheval est un Pégase, c'est certainement parce que je crois à un monde moins banal que le nôtre où je serais rehaussé, ou parce que je « vois » ses ailes. Tout comme l'assomption, la métaphore est toujours susceptible d'être interprétée comme une ironie à l'égard de l'objet mentionné. Si je dis que mon cheval est un Pégase, alors qu'il est un canasson, bref un mauvais cheval, j'exprime mon ironie face au piètre cheval que j'ai et certainement face à ma situation financière. La nature profictive de la métaphore lui donne sa *prégnance*, c'est-à-dire sa capacité à s'infiltrer dans les discours des autres, en l'occurrence des ortéguiens, sans avoir besoin d'emprunts conceptuels<sup>60</sup>. Par ailleurs, sa capacité à moduler sa perspective et sa distance lui donne son efficacité critique et destructrice<sup>61</sup>.

Mais revenons à notre métaphore du naufrage. Quel est son statut particulier par rapport à tout ce schéma ? La « vie » est un thème extrêmement vaste, fluide et fuyant, à tel point qu'on est toujours dedans. Ortega aimait à dire que la vie étudiée par les biologistes se trouve à l'intérieur de la biographie de ces biologistes. Dans l'immense moule de la vie n'importe quel « phore » pourrait s'introduire, et ainsi on dira que la vie est belle qu'elle est un processus d'auto-destruction, qu'elle résiste à la mort, etc. La vie est une des instances les plus rebelles au concept, même si la philosophie et la science, depuis Aristote jusqu'à nos jours, se sont acharnées à la définir. Par contraste, un « naufrage » est un événement, quelque chose qui a lieu de temps en temps depuis que l'homme sillonne les océans. C'est en général un drame,

<sup>60</sup> Ce n'est malheureusement pas le moment d'explorer le succès de la métaphore du naufrage auprès de ses disciples. Je pense, en tout cas, au naufrage de l'homme moderne dans cette ville conçue comme « plateforme giratoire » chez Ayala, et chez Jarnés, mais aussi au naufragé comme figure par excellence du philosophe, en contraste avec la flânerie égarée du poète, chez María Zambrano.

<sup>61</sup> Paul de Man a mis en relief (dans *Aesthetic Ideology*) la capacité autodestructrice et dissolvante de l'ironie. Le naufrage de la métaphore du naufrage, serait-il la dernière ironie de la vie ?

même dans le cas où tout l'équipage est sain et sauf. Faire de la vie un naufrage implique par conséquent de fusionner dans l'esprit la vie qui me permet de dire « ma vie », la vie où je plonge toujours depuis que je suis né, et un drame qui a lieu ; c'est faire en sorte que la vie, immense et insaisissable, devienne quelque chose dont on parle, que l'on *narre*, comme s'il s'agissait d'une vie-récit. La flamme crée de l'ardeur là où il n'y en a pas dans le cyprès ; Pégase crée un monde d'une blancheur immaculée là où il n'y en a pas. Le naufrage crée un monde d'aventures et de périls là où il n'y en a pas... forcément. Les trois phores, (« flamme », « Pégase » et « naufrage »), sont capables de créer un monde métaphorique, un monde hanté par les narrations qui peuvent y prendre racine, mais le troisième phore a la particularité de pouvoir détruire le thème... dans la réalité. Si la vie fait naufrage, et qu'elle coule effectivement, eh bien, elle n'existe plus. Voilà la raison de l'extraordinaire prégnance de la métaphore du naufrage. Elle marque à jamais les esprits ; elle fait de la vie du lecteur ou de quiconque un drame dont on est responsable ; elle suggère des mondes multiples. Dire que « La vie est un naufrage » est vrai est aussi stupide que de dire que c'est faux<sup>62</sup>. Olivier Reboul a insisté sur le caractère argumentatif de la métaphore qui tient à sa condensation de l'analogie<sup>63</sup>. En fait, les métaphores ne se réfutent que par d'autres métaphores<sup>64</sup>. La valeur de la métaphore du naufrage tient à toute sa richesse formelle et productive : non seulement elle est un agencement cohérent d'images et de concepts associés, mais elle apporte un germe narratif et un levier pour l'action.

La dimension proto-narrative de la métaphore a été négligée et même niée depuis les travaux de Jakobson<sup>65</sup>, mais il nous semble qu'elle est essentielle dans les constellations

<sup>62</sup> Op. cit., p. 191

<sup>63</sup> *Introduction à la rhétorique*, PUF, 1991, pp. 189-192.

<sup>64</sup> L'écrivain Pascal Quignard, qui défend une tradition lettrée de type antiphilosophique, qu'il appelle « rhétorique spéculative », soutient qu'elle s'appuie sur un art des images ou des métaphores. L'orateur Fronton, fondateur de cette tradition selon Quignard, « affirme que les arguments que peuvent articuler les philosophes ne sont que des claquements de langue parce qu'ils démontrent sans images : « S'il fait jour, alors il y a de la lumière ». Le rhéteur ne démontre jamais : il montre et ce qu'il montre est la fenêtre ouverte ». In *Rhétorique spéculative*, pp. 14-15.

<sup>65</sup> Nous faisons référence au fameux article de Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », faisant partie du livre *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, pp. 43-67.

métaphoriques et encore plus dans le cas de la métaphore du naufrage puisqu'elle met en scène un personnage : le naufragé. La première chose qu'il faut remarquer, c'est que le naufragé ortéguien ne parle pas. Ortega, si épris de dialogues, par exemple dans les textes de jeunesse et dans *Le spectateur*, n'organise jamais dans ses textes un espace de dialogue où le naufragé pourrait parler. Lui, si convaincu de la vie en commun, de la *convivencia*, fait du naufragé le personnage de sa philosophie. Mais — rétorquera-t-on — le naufragé ne peut parler avec personne puisqu'il est tout seul, et même s'il était accompagné le langage se réduirait aux cris ou aux plaintes... Etrange drame théâtral où il n'y aurait qu'un naufragé. Jusqu'à quel point alors le naufragé ne serait-il pas une possibilité de chacun et plus concrètement de l'auteur? Jusqu'à quel point ce personnage muet ne serait-il pas un « personnage conceptuel », comme Zarathoustra pour Nietzsche ou l'idiote pour Nicolas de Cuse? Deleuze et Guattari, qui ont proposé ce terme au début des années quatre-vingt dix, considéraient que le personnage conceptuel n'avait pas besoin de faire partie des dialogues. Il se peut qu'il « apparaisse pour lui-même assez rarement, ou par allusion. Pourtant il est là ; et même innommé, souterrain ». Ils soulignaient une autre caractéristique particulièrement intéressante, à savoir le fait que le personnage conceptuel, au lieu d'être le représentant du philosophe, était à l'inverse, une sorte d'hétéronyme. Il n'était ni un symbole ni une allégorie. Et de conclure d'une manière assez énigmatique : « C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels »<sup>66</sup>.

Comme l'idiote de Cuse, le naufragé n'a pas de nom propre ; comme le reste des personnages, il pense à partir d'un fond de non-sens. Sa pensée est une pensée dans l'urgence et de l'urgence : agitation, gestes... Mais ce personnage conceptuel qui serait le naufragé à l'intérieur du discours ortéguien aurait en revanche une particularité par rapport au reste des personnages cités par Deleuze et Guattari : il est muet, et son mutisme nous permet d'avoir à l'esprit une sorte de tableau de la scène. Ce tableau constituerait le tableau impossible d'un drame qui a lieu toujours et qui est notre vie elle-même, mais aussi la scène serait-elle un appel éthique à se sauver et une incitation imaginaire à développer et à recréer la scène. Plus qu'un personnage conceptuel, le naufragé

66 G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, 1991, pp. 60-73.

est un personnage producteur *d'images conceptuelles*. Mais qu'en est-il d'Ortega en tant que naufragé ? N'y aurait-il pas un lien caché entre le mutisme du naufragé et le mutisme d'Ortega à propos de sa vie intime ? La métaphore du naufrage pourrait-elle nous aider à mieux comprendre les étapes de sa philosophie ?

#### 4. Le naufragé : une autobiographie intellectuelle ?

Le premier constat quantitatif est la présence inégale de la métaphore du naufrage à travers ses étapes philosophiques. L'une des trois formes de la constellation métaphorique du naufrage apparaît quatre fois pendant les années 10, onze fois pendant les années 20, *vingt fois* pendant les années 30, et enfin dix fois pendant les années 40. Si on tient compte des livres où apparaissent les citations, la présence est plus équilibrée puisque notre métaphore apparaît dans quatre textes pendant les années 10, dans huit textes pendant les années 20, dans huit textes pendant les années 30, et dans *neuf* textes à la fin de sa vie. Il faudrait ajouter que dans quatre livres, aucun terme de la famille sémantique n'est présent, l'idée ou l'image du naufrage étant seulement suggérée. Il faut souligner, premièrement, que la métaphore est pratiquement omniprésente dans tous les textes philosophiques, notamment dans les cours académiques, et plus rarement dans des essais à caractère plus « littéraire ». Cela signifie que la métaphore du naufrage a besoin des concepts pour accéder à sa propre configuration, et qu'elle a besoin d'un auditoire susceptible de se voir impliqué dans ce naufrage. Et, deuxièmement, il faut remarquer que le naufrage acquiert une consistance et une cohérence, parfois même répétitive, de nature philosophico-rhétorique, aux alentours des années 30. Cette consistance et cette cohérence sont beaucoup moins fortes au début de sa carrière intellectuelle, même si la richesse connotative est plus marquée. Enfin, l'après-guerre montre le maintien du modèle bouclé pendant les années 30 mais sous une forme plus mitigée. On va voir à présent jusqu'à quel point l'évolution de la métaphore aide à comprendre son parcours philosophique.

Jusqu'en 1914, date de la parution de son premier livre, *Méditations du Quichotte*, Ortega emploie rarement la métaphore du naufrage, seulement dans des moments stratégiques de sa pensée. Elle fait toujours référence aux malheurs entraînés par l'excès de personnalisme, notamment en Espagne, et à la perte d'orientation dès le moment qu'on reste prisonnier de son moi. L'impératif est le salut dans les choses et à

partir des choses, à la recherche d'une objectivité, artistique et politique, qui évite l'erreur du subjectif. Soit ce sont les classiques qui nous fournissent des radeaux, (article sur Renan de 1909), soit ce sont les dessins géométriques des arts abstraits qui nous font oublier notre moi, (article sur Worringer de 1911).

A cet égard, il ne faut pas perdre de vue l'importance de son séjour en Allemagne, (1905-1907 et 1911) puisque le jeune Ortega, au contact de la culture européenne, au début surtout française, et puis allemande, mesure le retard de son pays et arrive à la conviction de mêler son destin à celui de l'Espagne, en construisant quelque chose de solide en lui-même, un destin et un impératif vital qui façonnent et son moi et son projet de philosophie. Ortega, en Allemagne, est à la recherche de lui-même, un marin épris d'une terre solide qui ne songe pas encore à l'idée de naufrage. « Il est nécessaire d'être toujours en contact avec soi-même et ne jamais perdre pied » (p. 207). Et il dit à sa fiancée : « Comment peut-on construire une existence comme celle à laquelle nous rêvons si on commence à douter de la *solidité de la terre*, c'est-à-dire de la bonté de la vie ? » (p. 331). C'est ainsi que l'amour, la vie et la construction d'un moi constituent les leitmotiv fondamentaux de la première partie de son livre, *Méditations du Quichotte*. Le naufrage, est là, mais vu partiellement de l'extérieur. La vie, dans son « ressac permanent » nous envoie des restes inutiles à nos pieds. Il est impératif d'en tirer un sens en multipliant les facettes de ces restes-là. Se faire responsable des circonstances de chacun suppose la prise en charge du naufrage qu'est la vie et, par conséquent, la production et l'enrichissement de leurs sens cachés.

Pendant les années vingt, Ortega fait de temps en temps référence à l'idée de naufrage, et, notamment, à la capacité de l'ironie de faire du naufrage un salut dans le domaine du sens. C'est Platon encore, et justement au sujet de l'amour, qui lui donne cette intuition, ce qui ne l'empêche pas d'oublier le mouvement inverse qui, moyennant l'effroi (*thaumazein*), nous mène vers les profondeurs. C'est sur la base de ces percées, que le philosophe madrilène commence, aux alentours de 1928, à donner une cohérence presque répétitive à la métaphore du naufrage. Son lieu, c'est un « monde non prémédité », un chaos fluide, douteux, rempli de problèmes, auquel l'homme se voit tout à coup confronté, sans qu'on lui donne sa permission (*sin nuestra anuencia previa*). L'océan où fait naufrage l'homme ce sont les circonstances qui l'entourent, et c'est à l'intérieur de ces

choses-là qu'il faut qu'il construise son monde : des certitudes, des convictions intimes, des outils culturels, etc. Il faut signaler au passage qu'Ortega ne fait jamais allusion à l'idée fondamentale chez lui de mission, de vocation, de tâche à faire dans la vie (*la vida como quehacer*, au sens propre et littéral), au moment où il traite la question du naufrage. Parfois quelques pages avant ou quelques pages après, mais jamais faisant partie du contexte métaphorique. Faut-il voir là nécessairement une incompatibilité foncière ? Une vocation peut-elle s'affirmer en dépit du naufrage qu'est la vie ? Cette idée de vocation ne passe-t-elle pas sous silence l'éventualité catastrophique d'un naufrage réel, d'une noyade ? En effet, on pourrait se demander si prendre au sérieux l'idée du naufrage, ne nous entraînerait pas vers une mise entre parenthèse de l'idée de vocation et vice versa.

Quoi qu'il en soit, pourquoi cette condensation de la métaphore du naufrage au seuil des années trente ? Une hypothèse serait le rôle stimulant, provocateur, mais aussi de repoussoir joué par la lecture du livre de Heidegger, *Etre et temps*. Ce n'est pas le lieu ici de s'attarder sur cette question si complexe et polémique. Deux contributions récentes — me semble-t-il — ont fait le point, d'une manière brillante, à ce sujet<sup>67</sup>. Toujours est-il que la métaphore du naufrage confirme de nouveau qu'Ortega n'avait pas eu *avant* les intuitions sur lesquelles s'édifiera la pensée heideggerienne, et qu'il n'est pas non plus un disciple attardé, version hispanique, du philosophe allemand. Tout simplement, le naufrage devient à partir de 1928 plus dramatique. On est tous des naufragés. Signe de cette inflexion : l'usage de l'adjectif qui est déjà beaucoup plus fréquent. Il est indéniable, en effet, que l'analytique existentielle de Heidegger fut une véritable révélation pour Ortega. Il ne s'agissait plus d'une conscience théorique, détachée du monde, comme dans le cas de la phénoménologie de Husserl, mais d'un *Dasein*, dont la particularité était, parmi tous les êtres du monde, de concerner son existence. Le *Dasein*, selon la formule connue, est le seul étant pour lequel il y va de son être. C'était l'angoisse, pas du monde mais celle provoquée par l'insignifiance des choses,

67 Antonio Regalado García, *El laberinto de la razón : Ortega y Heidegger*, Alianza Universidad, 1990 ; Francisco Gil Villegas, *Los profetas y el mesías (Luckács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929))*, FCE-El Colegio de México, México, 1996. Cette idée de multiplicité de la vie rapprocherait paradoxalement deux philosophes a priori opposés comme Ortega et Deleuze.

et le souci qui s'en détache, qui nous permettent de sortir de la « chute », de l'état de « dérégulation » dans lequel l'homme se trouvait. Heidegger employait les termes d'écroulement (*Absturz*), de manque de base, de tourbillon (*Wirbel*) afin d'exprimer la situation de l'homme (moderne) jeté au milieu de ses possibilités et perdu dans l'anonymat, la parlerie et la vie quotidienne<sup>68</sup>. Cet *accent* dramatique, cette forte insistance imaginée sur la perte de repères, est celui donné par Ortega à son naufragé de 1928, mais la comparaison s'arrête ici. Le *Dasein* n'est pas le naufragé puisqu'il lui manque cette plasticité narrative (celle de la métaphore) qui est l'alfa et l'oméga d'une affirmation ortéguienne lourde de sens : la vie n'est pas un choix, celui-ci ou celui-là, mais l'impératif de procéder à une intégration de la multiplicité qui est la vie, celui-ci *et* celui-là. Ortega ne pouvait pas accepter la réduction de la multiplicité à l'Être, du mystère de la vie à la possibilité de la mort dans la vie. Comme il le dira dans les années quarante : la vie n'est pas uniquement à tout moment « mort possible », et donc un danger absolu : il se peut surtout qu'elle « puisse se donner la Mort »<sup>69</sup>. Une théorie dynamique de la culture, comme celle qu'on a retracée dans cet article, une raison perspective qui accepte la pluralité des mondes et par conséquent le pouvoir destructeur et libérateur de l'ironie, une approche rhétorique et narrative de la vie humaine, ne pouvaient pas accepter le carcan osseux de l'ontologie heideggerienne. Le naufragé ne pouvait devenir que l'acteur principal de cette mise en scène constructiviste du monde opérée par Ortega.

Tout au long des années trente, et certainement à cause de l'état de crise de l'Europe et plus particulièrement de l'Espagne, Ortega arrive à une conscience aiguë de l'importance d'une culture entièrement renouvelée à l'écoute de ces naufragés que sont désormais pour nous les classiques. Probablement, l'intérêt qu'il avait porté aux avant-gardes artistiques en 1925, s'était atténué quelques années plus tard. La politique aboutissait à un impasse. Au lieu de nous sauver du naufrage, on pourrait avoir l'impression qu'Ortega, pendant les dernières années de la Seconde République espagnole, croyait que tout autant l'art que la politique faisaient partie du naufrage, dans lequel l'homme moderne se trouvait fatalement. La traduction, l'Université, la préservation de bibliothèques, étaient à ses yeux des institutions culturelles essentielles à l'heure où tout notre entourage devient fluide et incertain. Elles devaient être capables de nous sauver du naufrage à condition qu'elles n'oublient pas qu'elles ne sont pas des radeaux *ad hoc*, mais des pièces laissées par les

naufragés du passé, prêtes à être utilisées sous une toute autre forme en vue d'un nouveau radeau.

C'est à ce moment-là que le naufrage, le véritable naufrage, se produit dans la vie de tout un pays et, par conséquent, d'Ortega. Les circonstances espagnoles du philosophe lui enlèvent radicalement la possibilité de ce nouveau radeau. Suite au choc de 1936, Ortega est littéralement à la dérive : Paris, Amsterdam, Buenos Aires, Lisbonne... D'autres circonstances contribuent à sa dépression : la maladie qui le ronge, son statut ambigu face à la guerre fratricide, sa difficulté à trouver un enracinement quelconque dans une Université étrangère. 1941 est certainement la date la plus noire de sa vie. Au mois d'Octobre de cette année, il écrit une lettre à Victoria Ocampo, que nous ne pouvons nous empêcher de transcrire ici sans la traduire :

« ...desde febrero mi existencia no se parece absolutamente nada a lo que ha sido hasta entonces y que, sin posible comparación, atravieso la etapa más dura de mi vida. Muchas veces en estos meses he temido morir, morir en el sentido más literal y físico, pero una muerte de angustia. Hoy, están en el mundo muriendo del mismo modo muchos hombres de mi condición... Cuando las bases de nuestra vida se han roto o están gravemente enfermas, no es posible contar lo que nos pasa... (...) No tendría nada de particular que tú, cualquier día, entrases también en una zona de amargura y que te empezase a fallar esta o la otra dimensión de la vida. Pues haz el favor de imaginar un momento que, en vez de una, te fallasen a la vez todas las dimensiones de la vida y con ello tendrías una idea de lo que a mí me pasa »<sup>70</sup>.

Rien à rajouter à cet émouvant témoignage. Cet homme qui

68 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 38, « Das Verfallen und die Geworfenheit », pp. 175-180.

69 Voir à ce sujet les notes posthumes d'Ortega sur Heidegger, publiées récemment : « Notas de trabajo sobre Heidegger », (in *Revista de estudios orteguianos*, n° 2 et n° 3, pp. 9-27, et pp. 7-31, respectivement, avec une introduction des responsables de l'édition : J.L. Molinuevo et D. Hernández Sánchez).

70 In p. 292 de la biographie de R. Gray, et pp. 168-169 de l'*Epistolario* édité par Garagorri en 1974.



considérerait jadis que le doute était sa maladie la plus coriace<sup>71</sup>, c'est le « même » qui, quelques décennies plus tard, va se sentir hanté par le doute. Ortega doute certainement de lui-même, de sa capacité à devenir pour la postérité « un philosophe à part entière », de la convenance du retour en Espagne, de sa capacité à réveiller de nouveau la jeunesse espagnole. Ce n'est pas le fruit d'un hasard si le doute apparaît fréquemment à côté du naufrage dans ses écrits tardifs. Mais, en substance, rien ne bouge dans la configuration de sa métaphore. Signe d'une momification de sa pensée plastique ? En 1945, Ortega rentre en Espagne. Un an plus tard, il donne sa première conférence devant le public espagnol, après dix ans d'exil. Le pays est ruiné. Le naufragé vient de monter sur les planches d'un tout autre théâtre national... et parle sur le théâtre ! La jeunesse de gauche déçue, le monde officiel lui tourne le dos. Ortega, qui n'était pas entièrement dupe de la nouvelle donne, fait en 1947, quatre conférences à Saint Sébastien sur le peintre Vélasquez. Et, pour la première fois, il fait le récit à haut voix d'un naufrage réel qui avait eu lieu, tout près de la ville où il parlait, à Saint Jean de Luz, en 1626 ! Tous les effets pragmatiques de son art oratoire sont utilisés jusqu'au bout. On dirait que l'Espagne impériale se reflète, d'une certaine manière, dans l'Espagne franquiste, et qu'Ortega fasse sentir vraiment au public la proximité du naufrage, géographique et allégorique. Le naufrage du franquisme, était-il pressenti ? L'histoire est la suivante : Don Francisco de Melo se souvenait en 1677 de ses premiers pas dans la carrière militaire au moment où, engagé dans l'*Armada* du général don Manuel de Meneses, une tempête survint aux larges des côtes basco-françaises. Sachant la mort très proche, Don Francisco décida de mettre ses plus beaux habits, geste qui fut imité par tout l'équipage, car *esperaba fuese la vistosa mortaja recomendación para una honrada sepultura*. C'est à ce moment-là que le général commença à lire un sonnet de Lope de Vega *y luego su juicio como si lo estuviera examinando en una serena academia*. Celui qui va mourir s'enveloppe d'une triple parure : les habits, le poème récité et l'explication rhétorique du poème. Toute la *belle machine* rhétorique est

71 « *Te morirás dudando hasta de mí* ». Esta frase de tu carta es genial, mi nena ; si, esa es mi enfermedad, la duda ; una duda irracional que es lo peor ; aun peor, una duda antirracional. Así, yo estoy racionalmente convencido de tal cosa, pero algo interno, de las entrañas, persiste en dudar. ¡Horrible». Lettre de José Ortega y Gasset à sa fiancée, datée à Berlin le 8 décembre 1905. (*Cartas de un joven español*, ed. de S. Ortega, p. 414).

mise en place juste avant le moment crucial. Ce *geste*, si noble et éloquent, avait fait oublier le danger au jeune Don Manuel. Cette histoire mérite ce commentaire d'Ortega :

« ...palpamos que esta figura del heroísmo, este dominio de sí puesto al servicio de un trágico formalismo suntuario, no es una improvisación sino fruto natural de un *ethos* y su consiguiente disciplina, que ha suscitado y consolidado en hombre como éste la *virtus* o capacidad de hacer eso. Se trata del acto vital más importante, que es aquel en que se afronta la muerte. Y resulta que para morir se elige la más frondosa y rutilante vestimenta y, como ocupación mientras la muerte llega, discurrir sobre lo más formal de las formas, los artificios retórico-poéticos que los tratados del tiempo han catalogado, definido, hieratizado »<sup>72</sup>.

Cet acte est jugé par Ortega d'une manière nuancée et ambiguë. D'après lui, il relève du formalisme dans lequel la culture espagnole s'était empêtrée, mais il s'empresse de dire, juste après la citation, que ces soldats devraient être qualifiés « d'admirables ». J'oserais dire que toute la pensée d'Ortega est là : cette admiration pour un *ethos* et une *virtus* basés sur une beauté agonique, celle du « bien dire », mais aussi cette méfiance envers un masque mortuaire fait de belles paroles sans cesse répétées. Le jeune homme de la mélancolie, l'homme adulte de la vie « sportive », était-il devenu un homme angoissé, sceptique vis-à-vis de son rôle joué sur les planches de l'Espagne ? Ne se sentait-il pas, sans le dire explicitement,

72 Velázquez, Espasa Calpe, col. Austral, pp. 148-150. Le sonnet de Lope de Vega avait été donné par lui-même au général don Manuel de Meneses. Le sonnet est une louange au cardinal Barberini, légat du pape Urbain VIII. Certainement, il s'agit de Francesco Barberini, nommé cardinal en 1623, date du naufrage de la flotte de Meneses, et neveu de Maffeo Barberini, qui fut élu pape la même année, sous le nom d'Urbain VIII. Toute cette famille Barberini était une famille d'humanistes, de mécènes, de poètes, et des rhéteurs. Aussi bien Maffeo que, probablement, Francesco avaient étudié au Collège romain et étaient donc imprégnés de la Seconde Renaissance cicéronienne, prônée par les jésuites. Au contraire d'Antonio, protecteur de la France à Rome, Francesco, son frère, passait pour plus favorable à l'Espagne. Voir à ce sujet, le livre de M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Albin Michel, pp. 204-212. Le fait que le sonnet soit adressé à Francesco Barberini nous fait voir le caractère de joute amicale, à caractère rhétorique, qu'avait ce sonnet. Il faudrait voir dans cette scène du naufrage l'idée d'une beauté comme sublimation, en quelque sorte, de la mort.

un « Don Manuel de Meneses de la philosophie » ? Ce naufragé muet, n'acceptait-il pas, au fond de son cœur, l'existence d'un monde ineffable, *une vie non « métaphorisable »* dont on ne peut pas parler ?

J'oubliais de dire — même si l'existence du témoignage pouvait le confirmer implicitement — que suite à ce naufrage il y eut des centaines de morts, mais que le bateau du grand général survécut à la catastrophe.

Ricardo TEJADA  
Université du Maine